

DESTRUCCIÓN Y PODER: LO FANTÁSTICO EN “L’ELIXIR DE LONGUE VIE”, DE HONORÉ DE BALZAC

Destruction and power: the fantastic in Honoré de Balzac’s “L’Elixir de Longue Vie”

María Emilia MONTILLA LERENA

Universidad Nacional de Cuyo
emilia.montilla@me.com

Resumen

El fin de esta investigación es determinar cómo se configura lo fantástico en la obra de Honoré de Balzac, particularmente en el cuento “L’Elixir de Longue Vie” (1830), el cual forma parte de los *Études Philosophiques* de su *Comédie Humaine*. En una primera instancia, se buscará una definición de “fantástico” que se pueda aplicar correctamente al cuento de Balzac entre una selección de aportes teóricos. Posteriormente, este estudio se encargará de explorar hasta qué punto es “L’Elixir de Longue Vie” un cuento fantástico, qué elementos del mismo están inspirados en otros trabajos de ficción (escritos de Hoffmann y Steele así como también elementos clásicos de la literatura como el personaje de Don Juan) y qué contribuciones originales realiza el autor con su propia producción. Por último, se considerará qué propósito lleva a Balzac a emplear lo fantástico en un estudio filosófico y cómo es capaz de transmitir una determinada crítica social a lo largo del desarrollo del cuento.

Palabras clave: fantástico, crítica social, estudio filosófico, Don Juan

Abstract

The aim of the following study is to determine how the fantastic is explored in the works of Honoré de Balzac particularly in the story “L’Elixir de Longue Vie” (1830), which was included in the *Études*

Philosophiques of his *Comédie Humaine*. Firstly, we attempt to uncover which definition of the term "fantastic" can be best applied to the work of Balzac. Moreover, this study tasks itself with exploring to what extent is *L'Elixir de Longue Vie* a fantastic story, what elements are inspired by previous works of fiction (writings by Hoffmann and Steele as well as classic elements such as the character of Don Juan) and what original contributions does the writer makes with his particular piece. Lastly, we consider the purpose Balzac fulfils by resorting to the fantastic in a philosophical study, and how he is able to transmit a specific social critique throughout the story.

Keywords: fantastic, social critique, philosophical study, Don Juan

El siguiente trabajo constituye la monografía final del Seminario de Introducción a la Investigación que se dictó en el año 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. El mismo se centró en las manifestaciones de lo fantástico en las literaturas alemana, italiana y francesa, y se tomaron como ejemplos concretos textos de E.T.A. Hoffmann, Tommaso Landolfi y Guy de Maupassant. En dicho Seminario, uno de los problemas consistió en determinar qué es exactamente lo fantástico, para lo cual se consideraron los aportes teóricos de diversos especialistas en el tema como, por ejemplo, Tzvetan Todorov, Louis Vax, Olga Arán Pampa y Rosemary Jackson. Tanto el cotejo de las posiciones teóricas como el análisis del corpus literario propuesto por los docentes demostraron que lo fantástico permite distintas definiciones dada la gran variedad de formas en las que se manifiesta. Esta conclusión dio lugar al interés por abordar la cuestión y prolongar la reflexión sobre otros autores y otros textos distintos de los presentados durante las clases.

Surgió así la idea de tomar la figura de Honoré de Balzac (1799-1850), cuya obra comprende un detallado análisis de las problemáticas humanas –tanto espirituales como sociales- que observó y estudió a lo largo de su carrera como escritor. Su *Comédie Humaine* presenta los vicios y virtudes de la sociedad francesa de la época de la Restauración (1815) hasta la Monarquía de Julio (1830), en una compilación que explora distintas facetas del ser humano, manteniendo un pulido realismo e incorporando a la vez un variado compendio de

conocimientos, aptitudes que convierten al autor en una de las figuras más reconocidas de la literatura francesa.

Dentro del gran proyecto de la *Comédie Humaine*, Balzac incursiona en lo fantástico en los denominados *Études Philosophiques*, a través de una limitada serie de relatos de distintas extensiones, pero vinculados por un fin común: transmitir una determinada tesis de índole filosófica. En esta obra, “Balzac regroupait sous le terme philosophique un système d’idées mêlant: l’ésotérisme, l’occultisme, les facultés visionnaires, l’intuition prophétique, l’action métapsychique dont il pousse l’effet dans le sens du réalisme fantastique” [Lozano Sampedro: 184]. Los relatos incluidos en dicha obra, en su mayoría, son redactados en la fase temprana de la carrera del escritor, en armonía con el auge experimentado por el género fantástico en la Francia de ese entonces bajo el influjo de la novela gótica (proveniente de Inglaterra) y los escritos del alemán E.T.A. Hoffmann. Si bien tempranos, representan un aspecto característico de su obra total pues, según Italo Calvino, “también en sus novelas consideradas ‘realistas’, hay un fuerte componente de transfiguración fantástica que constituye un elemento esencial de su arte” [115]. Siendo esto así, resulta valioso e interesante considerar la dimensión fantástica de la narrativa balzaciana.

Algunos de los relatos fantásticos de Balzac muestran un matiz de subyacente maldad en la naturaleza humana, no siempre voluntaria, desencadenada una vez que el hombre sucumbe ante la tentación de poder. El autor introduce lo diabólico en estos casos y logra un efecto perturbador para el lector a través de una acabada aleación de la realidad con lo sobrenatural. Sin embargo, encontramos que estas narraciones presentan una complejidad que dificulta su consideración como una narración fantástica pura, quizás debido a los propósitos del autor mencionados anteriormente, esto es, su intencionada lección filosófica. Se presenta, entonces, la necesidad de hallar una definición de lo fantástico que se ajuste al estilo y a las intenciones del autor, considerando cómo ha evolucionado el género con el correr de los años y, con ello, las definiciones propuestas por la crítica.

En esta monografía, se abordará particularmente el cuento “L’Elixir de Longue Vie” que aparece por primera vez en *La Revue de Paris* en el

año 1830. Cuando la historia comienza, el joven Don Juan Belvédero se halla en Italia y, durante la celebración de una suntuosa fiesta, recibe la noticia de que su anciano padre, Bartolomé, agoniza. Tras un intercambio de formalidades entre padre e hijo y una detallada descripción del estado decaído de Bartolomé, el padre le anuncia que renacerá con su ayuda. Para ello, deberá frotarle un elixir de su invención en su fallecido cuerpo. Así lo hace Don Juan, quien es testigo horrorizado de cómo revive el ojo de su padre y, ante el espanto de lo que ve y, de solo pensar en que no se deshará al fin de él, comete un acto de parricidio aplastando el ojo. La posesión del elixir lo habilita para experimentar su vida con plena libertad en medio de excesos y de una completa despreocupación moral. Al llegar a los sesenta años, se muda a España y, en un intento de no cometer los mismos errores que su padre, se casa con doña Elvira y cría a un hijo piadoso, Felipe. La historia se repite cuando Don Juan está cercano a la muerte y le encarga a Felipe que lo frote con el elixir, convenciéndolo de que solo así garantizará la pureza de su alma. El hijo obedece y logra cubrir solamente la cabeza y uno de los brazos, que revive y lo ahorca; Felipe se espanta y deja caer el frasco con el elixir, el cual se rompe provocando la pérdida de la pócima. La escena llama la atención de la gente del castillo y, en un giro irónico, todos creen que la resurrección de Don Juan es una obra milagrosa, tras lo cual se decide canonizarlo. Finalmente, se da un último suceso fantástico y terrorífico cuando, durante la ceremonia de canonización, la cabeza de Don Juan se desprende del cuerpo y muerde la cabeza del abad mientras grita blasfemias.

El breve resumen del argumento permite adelantar que el cuento de Balzac es un texto rico en aristas y que, por ende, permite muchas interpretaciones y análisis. En primer lugar, presenta una nueva visión del célebre personaje de Don Juan, lo cual nos lleva a tratar de localizar el hipotexto y desentrañar los elementos intertextuales. Por otra parte, nos inspira la pregunta acerca de la posible definición del fantástico balzaciano y de la finalidad con que el autor lo emplea en sus *Études...*

Con el objetivo de analizar “L’ Elixir de Longue Vie” se tuvieron en cuenta las definiciones sobre lo fantástico de Tzvetan Todorov y Roger

Caillois por aportar –a nuestro juicio- las consideraciones más pertinentes para el fantástico empleado por Balzac en su texto. También se revisaron las consideraciones de Louis Vax y David Roas.

Asimismo, fue importante tener en cuenta qué lugar ocupa la narración en cuestión dentro de un panorama general de la literatura fantástica en Francia, así como también dentro de la obra total del autor. Para ello, se acudió a artículos de revistas científicas como *L'Année Balzacienne*, cuyos estudios abarcan aspectos tanto generales como particulares acerca del escritor francés; algunos están centrados en la obra fantástica de Balzac y, otros, en aspectos específicos de “L' Elixir de Longue Vie” como, por ejemplo, el análisis de Don Juan Belvédere, protagonista de la obra.

La consideración de tales aspectos permitió comprender cómo se manifiesta exactamente lo fantástico en el cuento seleccionado, qué papel cumple este y qué lecturas es posible realizar. Por otra parte, un análisis concreto de su estructura permitió dilucidar que este fantástico impuro de Balzac es funcional a otros fines (en este caso, filosóficos), por lo que se trata más bien de una herramienta para que el autor logre su propósito y, de esta forma, se configure como un elemento de un elaborado mosaico y no como la esencia de la narración.

A partir de estas consideraciones, el primer apartado de la presente monografía tiene en cuenta los aportes de los teóricos mencionados, con el fin de ubicar una definición funcional al tipo de fantástico del que se vale Balzac. El segundo apartado trata cómo se integra la narración balzaciana en el hilo temporal de la Historia. Por último y, a partir de las observaciones desarrolladas en los apartados anteriores, el tercero constituye el análisis del estudio filosófico balzaciano, haciendo hincapié en las manifestaciones de lo fantástico.

Una definición funcional

Como se mencionó en el apartado introductorio, es importante tener en cuenta que no existe una definición única para lo fantástico. Los diversos teóricos que han dedicado su tiempo a analizar tal problemática han aportado resultados que demuestran la

imposibilidad de lograr una opinión unánime, dada la amplitud y el desarrollo histórico que ha conocido el género. La tarea de hallar una definición que pueda aplicarse a todos los textos que manifiestan lo fantástico resultaría imposible. Sin embargo, la concordancia se encuentra en que el factor imperativo para la categorización de lo fantástico reside en la manifestación de lo sobrenatural, en interferencia con la realidad de un mundo conocido por el lector y que este reconoce en el texto. De acuerdo con Roger Caillois: "lo fantástico, [...] manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable del mundo real" [10].

Por otra parte, más recientemente, el experto español David Roas explica lo siguiente en "La amenaza de lo fantástico":

Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o de ciencia ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición sine qua non para la existencia de tales subgéneros. Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes" [18].

En una línea similar, Louis Vax afirmaba antes que Roas que: "lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica" [6].

Una de las fuentes tradicionalmente más consultadas respecto a lo fantástico es la destacada obra de Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta

incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso [...] Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico [18-19]

Más adelante, el autor distinguirá también entre fantástico-extraño y extraño puro, así como entre lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. Sin embargo, coincidimos con David Roas al considerar que la categorización de Todorov resulta “muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico” [16] pues no siempre ayuda a interpretar los textos de corte fantástico. En el caso del relato que nos ocupa, por ejemplo, notamos que no necesariamente podemos ubicarla dentro de lo extraño o lo maravilloso; esto resulta insuficiente para comprender el efecto fantástico logrado por Balzac y la función filosófica que este cumple. Su esencia no reside en la vacilación ni se trata aquí de la aceptación o rechazo de lo sobrenatural. Ya veremos más adelante cómo, por qué y para qué emplea Balzac lo fantástico.

Otro motivo por el cual la caracterización todoroviana no es del todo útil para “L’ Elixir de Longue Vie” yace en las tres condiciones que, en la opinión del autor, hacen al relato fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética” [Todorov: 24].

Si tuviésemos que valernos del punto de vista de Todorov para enmarcar al cuento que hemos decidido analizar, encontraríamos que este no se ajusta a las condiciones citadas anteriormente. En primer lugar, Balzac elige un personaje ya clásico de la literatura occidental

como resulta ser Don Juan, quien se desenvuelve en un escenario que lo habilita a desempeñarse en el rol por el que tanto se lo conoce, en el cual predominan el lujo y el privilegio. Don Juan está lejos de ser el hombre común de la época de Balzac, con quien sus lectores se identificarían. Como afirma Jorge Ledo:

nos encontramos ante un cuento que difícilmente cumpliría con los límites tradicionales que corresponden al relato fantástico. La realidad que se nos presenta es difícilmente identificable con la realidad del lector: se han buscado marcos de referencia indeterminados y alejados tanto en el tiempo –Renacimiento–, como en el espacio –Italia y España– [...] [2007: 155].

Por otro parte, si bien el lector experimenta momentáneamente la vacilación en un principio, la abandona definitivamente una vez que Don Juan descubre la naturaleza del elixir que ha heredado de su padre y decide aprovechar su poder. Finalmente, es difícil que el lector se identifique con el protagonista por cuanto este es un ser ambicioso y arrogante, consciente de tratar con fuerzas malignas y de correr riesgos al depositar su confianza en la pócima, de ninguna manera víctima digna de pena o simpatía.

Teniendo en cuenta lo mencionado en el párrafo anterior, queda claro que la definición de fantástico ofrecida por Todorov difícilmente facilita la interpretación del relato de Balzac. Resulta interesante, por el contrario, volver a considerar las especulaciones de Roger Caillois y recordar que este posiciona lo fantástico en una franja temporal que mucho tiene que ver con el autor que estamos estudiando, ya que ubica a lo maravilloso (y, con él, a los cuentos de hadas y la narrativa oral) como anterior a lo fantástico, apareciendo este a fines del siglo XIX, con el Romanticismo: “de Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra como en Alemania y en Francia [...] en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras” [21]. Esta delimitación resulta particularmente útil a la hora de analizar “L’ Elixir de Longue Vie”, pues consideramos como un elemento esencial la importancia del contexto sociocultural en el que se escribe, como se verá más adelante, no solo por la crítica social que realiza sino también porque las escasas narraciones fantásticas de Balzac son producidas en esta

franja temporal. Lo que también importa es notar la consideración de los desarrollos científicos y el auge del Positivismo, clave para la narrativa fantástica del siglo XIX, donde no escasean las figuras de los científicos y la experimentación con el ocultismo, en un enfrentamiento entre ciencia y superstición, algo que encontramos tanto en “L’ Elixir de Longue Vie” como en otros textos balzacianos como, por ejemplo, “La Recherche de L’Absolu”. En este sentido, Caillois no se equivoca cuando observa que:

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. [...] No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisible, espantoso. Y misterioso [...] [11].

Es en este contexto que aparece “L’ Elixir de Longue Vie”. A pesar de estar ambientado en la Italia renacentista y no en la época del autor, don Juan Belvédero es un personaje cuyos excesos e impiedades sirven de advertencia a los lectores contemporáneos de Balzac. En el relato, nos encontramos frente a una sociedad que considera las promesas del retorno a la vida como delirios de un hombre moribundo y que se ríe irónicamente de los supuestos milagros celestiales. Más que nada, la suerte de Don Juan ofrece un vistazo al grotesco camino de la ambición por el poder, lo cual implica entremeterse con fuerzas que sobrepasan el entendimiento del hombre común. El resultado final, como se comprueba en el desenlace de la narración, se reduce a una situación totalmente caótica donde lo predominante es, sin duda alguna, el horror. Se trataría, de acuerdo con Caillois, de la manifestación de un escándalo [10], escándalo provocado por el elixir mismo y sus efectos transgresores (volver a los muertos a la vida) como así también por el caos y horror finales.

A partir de lo desarrollado, concluimos que la definición de Roger Caillois nos es más útil, al resultar más funcional para el tipo de texto que hemos tomado como objeto de estudio, lo cual nos permite avanzar con el análisis de otros aspectos de la narración.

“L’ Elixir de Longue Vie” según Balzac

En lo que respecta a las fuentes de las que se valió el autor, surge la propuesta de dar con el verdadero hipotexto en el que se basó Balzac para escribir la narración en cuestión. Encontramos que el modelo de la historia, es decir, aquella de un padre que en el lecho de muerte anuncia a su hijo que revivirá si este frota un mágico elixir sobre su fallecido cuerpo, y el espanto del hijo al comprobar la veracidad de la petición, es una historia que se repite a lo largo de los años previos a la redacción balzaciana [Besuchet]. Las pistas más aludidas son las de un cuento escrito por Richard Steele bajo el pseudónimo T y publicado en *The Spectator* en el año 1712 [Addison; Steele: 106-111] y, como modelo real, el personaje de Basilius Valentinus, alquimista cuya existencia alrededor del siglo XV es objeto de especulación [Besuchet: 116].

También merece una somera mención la constante asociación que la crítica ha hecho entre la narración balzaciana y los escritos de E.T.A. Hoffmann, específicamente con la novela *Die Elixiere des Teufels*, la cual ha sido generalmente (y erróneamente) vista como el hipotexto para “L’Elixir de Longue Vie”. La razón de esta asociación surge por el reconocimiento que Balzac hace en el prólogo del cuento al mencionar que “se trata de una fantasía creada por Hoffmann de Berlín, publicada en algún almanaque alemán y olvidada por sus editores” [117]. Pero coincidimos con Maximilian Rudwin [13] al considerar que resultaría incorrecto ver a *Die Elixiere des Teufels* como hipotexto de “L’ Elixir de Longue Vie” porque, principalmente, el autor nunca confirmó que la “fantasía” en la que se inspiró haya sido, efectivamente, esta novela alemana en particular. A grandes rasgos, lo único que tienen en común es la coincidencia de la palabra “elixir” en el título, ya que una simple y rápida lectura nos demuestra que los autores tratan con elixires de

naturalezas completamente diferentes¹. De todas maneras, encontramos que sí se puede comparar ambas obras de manera más delimitada [Pankow: 27-54], pero esta tarea se prestaría a consideraciones no pertinentes a nuestra presente investigación y su objetivo central en cuanto al fantástico balzaciano, por lo cual no lo llevaremos a cabo.

Lo que sintéticamente podemos señalar es que la crítica coincide de manera unánime al hacer hincapié en el éxito que las narraciones fantásticas de Hoffmann estaban teniendo en Francia durante la época en que Balzac escribe el cuento con el que tanto se los vincula y cómo tal fenómeno sirvió de inspiración al escritor francés. En líneas similares, la novela gótica inglesa experimentaba un auge considerable [Lozano Sampedro: 180-181], por lo que resultaba lógico que Balzac incursionase en el género “de moda” para lograr su éxito literario pues, recordemos, en ese entonces Balzac se encontraba “al comienzo de su carrera literaria” [Balzac: 117], entre los años 1830 y 1835.

En cuanto a la introducción de Don Juan como protagonista de esta repetida historia, esta vez, nos encontramos con una verdadera novedad en cómo se desenvuelve el personaje. Ironiza Balzac que “esta leyenda no tiene por objeto el proporcionar material a aquellos que deseen escribir sobre la vida de don Juan, sino que está destinada a probar a las gentes honestas que Belvidero no murió en un duelo con una piedra como algunos litógrafos quieren hacer creer” [133]. El autor quiere bajar del pedestal moralizante el final de Don Juan: en vez de morir castigado por sus pecados por la estatua de piedra, termina como un monstruo ridículo en una escena grotesca que no se sabe si mueve a horror o risa. Balzac ataca el aspecto divino del mito y desacraliza la lección del final. Toma al personaje ya emblemático del mito literario y lo manipula para que se ajuste a sus propósitos:

1 Por un lado, uno que habilita a quien lo bebe con poderes satánicos y, por otro lado, uno que revive a un ser tras su aplicación. A la vez, notamos que los elixires son diferentes porque en la novela de Hoffmann, el protagonista es totalmente consciente de que el elixir que posee es de origen satánico, pues desde el momento en que este lo conoce, sabe que es una reliquia diabólica. En cambio, en “L’Elixir de Longue Vie”, nunca tenemos total certeza de cómo Bartolomé ha llegado a obtenerlo y, si bien somos conscientes de su connotación maligna en todo momento, no podemos atribuirlo a un ser diabólico (desarrollaremos esta idea más adelante en el cuerpo del escrito).

presentar una sátira sobre algunas ideas y personas del medio social que trata de retratar. La elección del personaje de Don Juan se debe, en gran parte, al hecho de que, durante el siglo XIX (y coincidiendo con el apogeo del género fantástico), Don Juan estaba atravesando por un período de auge por cómo el romanticismo explotó el potencial del personaje [Waxman: 195]. Según Samuel Waxman: “...now Don Juan undergoes a complete transformation: he becomes the creature of the author's fancy, and in some cases nothing but his name remains. Not only has his character been changed but his environment is entirely new” [195], lo cual se aplica perfectamente al caso de “L' Elixir...”: se explora una faceta completamente nueva, que es la de la relación de Don Juan y su padre y cómo la posesión del elixir es el móvil para que el personaje finalmente se convierta en aquel ícono de la literatura universal, “el tipo de don Juan de Molière, del Fausto de Goethe, del Manfred de Byron y del Melmoth de Maturin. Grandes imágenes trazadas por los mayores genios de Europa, y a las que no faltarán quizá ni los acordes de Mozart ni la lira de Rossini” [Balzac: 132]. Es importante destacar la utilidad del personaje para agilizar lo que es el relato de toda una vida: gracias al imprescindible rol que juega la intertextualidad, encontramos que un lector modelo es capaz de comprender al protagonista al tener conciencia de su estilo de vida libertino. Su carácter de seductor (por lo que es tan célebre) es solo una de las muchas formas en las que este se rebela contra el orden social y esto da al autor la libertad de centrarse en lo que verdaderamente le importa: cómo el egoísmo extremo del personaje ante sus anhelos de inmortalidad y cómo la avaricia lo empujan a renegar de lo demás, especialmente su familia². Lo vemos no solo en la tranquilidad con la que comete el parricidio (¡“Mientras no haya sangre...!” [Balzac: 130]) sino también en la determinación con la que planea sus últimos años de vida al calcular su matrimonio con doña

2 De acuerdo con Brigitte Grente-Mera: “Nous pourrions ainsi voir dans les différents personnages des Études philosophiques, Frenhofer, don Juan Belvidéro, Étienne d'Hérouville, Séraphita, combien la plasticité du mythe est porteuse de significations, inséparable d'une sorte de pneumatologie. Si la faculté du mythe est de dévoiler une signification spirituelle dans un espace sensible –Balzac y insiste bien–, il est aussi doté du pouvoir de représenter le surnaturel : il se tient donc exactement à la frontière du visible et de l'invisible, entre l'histoire et la méta-histoire, entre l'envers et l'endroit” [177].

Elvira y la crianza de su hijo, Felipe, para que estos lo adoren ciegamente e ignoren sus verdaderas intenciones.

En Don Juan se centrará el núcleo del relato, es él el símbolo filosófico en el que se transmite la crítica social. Comenta Balzac en el prólogo de la narración:

Quando el lector llegue al elegante parricidio de don Juan, intente adivinar cuál sería la conducta, en situaciones más o menos semejantes, de gentes honestas que en el siglo XIX toman dinero de rentas vitalicias con la excusa de un catarro, o que alquilan una casa a una anciana por el resto de sus días. ¿Resucitarían a sus arrendatarios? Desearía que “pesadores–jurados” examinasen concienzudamente qué grado de similitud puede existir entre don Juan y los padres que casan a sus hijos por interés. La sociedad humana, que según algunos filósofos avanza por una vía de progreso, ¿considera como un paso hacia el bien el arte de esperar pasar a mejor vida? [117-118].

Esto quiere decir que, a pesar de que nuestro protagonista puede resultar ajeno a la identificación del lector por su ubicación espacio-temporal y por su personalidad, no obstante, contiene atributos presentes en la sociedad del siglo XIX, destinataria del texto de Balzac. Para el escritor, nadie está a salvo de la avaricia provocada por la herencia.

El fantástico balzaciano en “L’ Elixir de Longue Vie”

Considerando lo planteado hasta ahora, en cuanto a qué definición de fantástico se aplica al texto y cómo este se relaciona con otros textos afines, podemos tratar de determinar cómo se configura lo fantástico en el texto: ¿Cómo funciona? ¿Cómo logra transmitir su mensaje al lector?

Anteriormente, adelantamos la novedad que introduce Balzac en sus *Études Philosophiques* al incursionar en lo fantástico para transmitir una determinada tesis filosófica ya que, según Ledo, los *Études...* permitían al escritor desarrollar temas que “completaban y sobrepasaban los límites impuestos por la ficción realista [...] desde una perspectiva filosófica [...] o radicalmente estética” [2006: 106]. A

esto se suma el hecho de que toma al mito literario de Don Juan y sus actos como vehículo para realizar una determinada crítica social. La narración balzaciana en cuestión está construida de forma tal que el acontecimiento fantástico representa cuánto están dispuestos a sacrificar los hombres en sus afanes de desmesura. Para ello, encontramos que, fiel a su característico estilo realista, Balzac se detendrá tanto en los ambientes (cuya caracterización será recargada y oscura) como en el estudio de los personajes para transmitir esa idea, pero también para demarcar el terreno donde tendrá lugar el acontecimiento sobrenatural.

Considerando lo anteriormente expuesto, la crítica social mencionada se centra en la codicia que los hijos suelen tener por la herencia legada por los padres y cómo, a causa de esta: "¡Sólo Dios sabe el número de parricidios que se cometen con el pensamiento!" [Balzac: 118]. Sin embargo, la narración en cuestión está lejos de ser una de índole moralizante según una fórmula convencional. El medio por el cual el escritor buscará que la avaricia cause impresión en el lector será la inclusión de lo fantástico y del horror a través de la existencia del elixir.

En palabras del autor:

Pues bien, ¿no acabamos de reconocer que hay en la sociedad unos seres que llevados por nuestras leyes, por nuestras costumbres y nuestros hábitos piensan sin cesar en la muerte de los suyos y la codician? Sopesan lo que vale un ataúd mientras compran cachemira para sus mujeres, subiendo la escalera del teatro, queriendo ir a la Comedia o deseando un coche. Asesinan en el momento en que los seres queridos, llenos de inocencia, les dan a besar por la noche frentes infantiles, mientras dicen:

–Buenas noches, padre. [118]

Esta idea se desarrolla en la introducción del cuento, momento en el cual el lector descubre la atmósfera recargada que se desenvuelve en la mansión de los Belvidero, donde Don Juan agasaja a un príncipe con una suntuosa fiesta. El resentimiento del protagonista se evidencia sin tapujos ante lo directo de los cuestionamientos de sus amantes:

- ¿Y cuándo morirá tu padre? -dijo la séptima riendo y arrojando su ramillete de flores a don Juan con un gesto ebrio y alocado. Era una inocente jovencita acostumbrada a jugar con las cosas sagradas.

- ¡Ah, no me habléis de ello! -exclamó el joven y hermoso don Juan Belvídero-. ¡Sólo hay un padre eterno en el mundo, y la desgracia ha querido que sea yo quien lo tenga!

Las siete cortesanas de Ferrara, los amigos de don Juan y el mismo Príncipe lanzaron un grito de horror. Doscientos años más tarde y bajo Luis XV, las gentes de buen gusto hubieran reído ante esta ocurrencia. Pero, tal vez al comienzo de una orgía las almas tienen aún demasiada lucidez. [120-121]

Posteriormente, se da un cambio rotundo en el ambiente cuando, justo después de que Don Juan espanta a sus invitados con sus palabras, “Dios [hace] acto de presencia y [aparece] bajo la forma de un viejo sirviente” [Balzac: 121] quien anuncia que, irónicamente, su padre se está muriendo.

A partir de ahí, Balzac detalla pormenores acerca de la relación entre el padre y el hijo: “Nunca hubo en la tierra un padre tan indulgente. Por otra parte, el joven Belvídero, acostumbrado a tratarlo sin ceremonias, tenía todos los defectos de un niño mimado. Vivía con Bartolomé como vive una cortesana caprichosa con un viejo amante [...]” [Balzac: 123]. La divergencia entre el padre, nonagenario de “extrañas costumbres” [122], y el primogénito nacido de un “amor tardío y pasajero” [122] se agudiza a medida que el autor contrasta desde las actividades que cada uno realiza hasta cómo se alimentan³. De este modo, el lector entiende que seres tan dispares apenas comparten el vínculo de sangre y el hecho de que habitan bajo el mismo techo, y que, por ende, el lazo que los une está por demás raído. Esto se nota particularmente en las menciones que Balzac incluye sobre la actitud de Don Juan cuando visita a su padre moribundo, ya que adopta una actitud teatral de hijo piadoso. También a través de las valoraciones que el autor realiza al respecto (“Le venían sentimientos de piedad filial del mismo modo que un ladrón se convierte en un hombre honrado por el posible goce de un millón bien robado” [Balzac: 123]).

³ “Mientras el joven daba fiestas suntuosas y el palacio retumbaba con el estallido de su alegría, los caballos resoplaban en el patio y los pajes discutían jugando a los dados en las gradas, Bartolomé comía siete onzas de pan al día y bebía agua. Si tomaba algo de carne era para darle los huesos a un perro de aguas, su fiel compañero” [Balzac: 122-123].

Considerando los aspectos ejemplificados, la caracterización psicológica de los personajes demuestra cómo el autor busca apelar al disgusto del lector ante la superficialidad e hipocresía del hijo, y también hace el necesario hincapié en la indulgencia del padre.

Estos aspectos darán lugar a la introducción del elixir y las consecuencias de su aplicación pues la construcción de los dos personajes resulta clave para que se desenvuelva lo fantástico. Esto se debe a que se trata de hombres que se destacan por su frialdad, cada cual a su manera. Bartolomé, por un lado, esbozado con rasgos propios del arquetipo fáustico ("Prefiero un diente a un rubí, y el poder al saber" [Balzac: 122]) y su aspecto decrepito, semejante al de un cadáver caminante. Don Juan, por otro lado, como un epítome del exceso y de la arrogancia.

Ambos personajes no inspiran ningún tipo de simpatía. Esto nos remite a lo comentado en el primer apartado respecto a la idea de que no se trata de personajes con los que el lector promedio pueda necesariamente identificarse, ya que las medidas que toman para conseguir sus objetivos de inmortalidad y de poder llegan a lo hiperbólico (como se nota en el final del cuento). Bartolomé representa un obstáculo para Don Juan en sus ambiciones de ser Gran Duque y vivir su vida en total libertad y es de ahí que proviene su desprecio y su deseo parricida.

Las culpas de codicia y *hybris*, aquellas de las que ningún hombre está exento, están ahí, presentes en todo momento del relato y afectando a todos. Basta solamente ver la envidia que asoma en el príncipe ante la idea de que alguien como Don Juan tenga más dinero que él, o hasta en el personaje del abad, para quien la resurrección de Don Juan, bajo el pretexto de milagro, es un atajo a sus ambiciones económicas. Completamos y entendemos así lo que comenta Rudwin:

Balzac shows no great interest in the Devil himself. He is chiefly absorbed in man and in all that surrounds and reveals him. But he shows the Devil as working in and through humanity.

The Evil One does not appear in person, but he dwells in many of the characters in Balzac's novels [3].

“L’ Elixir de Longue Vie” es un relato que se desenvuelve en un mundo en el que triunfa la maldad y no el bien, en el cual la corrupción de las almas predomina. Es en este escenario de traiciones que Balzac recurre a lo fantástico para plasmar su estudio filosófico. Sin embargo, es necesario preguntarse cómo se manifiesta este exactamente: ¿qué características tiene? ¿De qué otros elementos se vale el autor para conformar el mosaico que termina por constituir al fantástico balzaciano?

Ya se comentó la importancia que tiene la caracterización de los personajes como terreno fértil para la manifestación de las fuerzas malignas. Ahora bien, el autor también se encarga de configurar el espacio de forma tal que transmita cierta inseguridad en las experiencias que se narran. Para esto resulta clave considerar la tendencia de Balzac para escribir de manera realista, ya que:

Two warring tendencies were forcibly combined in Balzac's talent: a passionate instinct for realistic data and a profound curiosity for fantastic phenomena. [...] He applied a realistic representation to fantastic events and translated the abstract into the concrete. Balzac skilfully combined the world of reality with the realm of unreality, the observation and description of the natural with the consideration and depiction of the supernatural [...] He is considered by many of his admirers as a 'voyant,' a seer, a prophet. In his so-called 'philosophical novels,' Balzac employs a symbolical supernaturalism in order to bring into relief a moral idea [Rudwin: 4-5].

Notamos esto tanto en la estridente descripción de la fiesta organizada por Don Juan y, más importante, en el recorrido que hace desde esta al lecho de muerte de Bartolomé⁴. Lo tenebroso marca un significativo cambio en la atmósfera, lo cual, sumado a la ascendente tensión, verdaderamente constituye un ejemplo de lo que Freud llamó “lo siniestro”, entendido como aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares, por cómo Don Juan pasa a sentirse perturbado en su propia casa, mientras va a reunirse con su progenitor. Aquí ya se anticipa la ruptura de coherencia de la que habla

⁴ “Aquella escena contrastaba de tal modo con la que don Juan acababa de abandonar, que no pudo evitar un estremecimiento” [Balzac: 123].

Caillois, pues se plantea un "clima de terror" [11] e incertidumbre. Consideremos, por ejemplo, cómo se interrumpe el orden preestablecido en la fiesta a través de la entrada del mayordomo: "con una mirada marchitó las coronas, las copas bermejas, las torres de fruta, el brillo de la fiesta, [...] finalmente, puso un crespón de luto a toda aquella locura, diciendo con voz cavernosa estas sombrías palabras [...]" [Balzac: 121]. Lo sofocante de la orgía se ve reemplazado entonces por la presencia personificada de la Muerte, a lo que se suman el frío, el silencio y la oscuridad que obligan a Don Juan a enfrentarse con la seriedad de la situación, al punto tal que se siente "como un procesado que se dirige al tribunal" [Balzac: 122].

En estos momentos de la narración, una primera lectura tiene al lector tan en vilo como al protagonista, generando grandes expectativas sobre lo que irá a suceder en la oscura habitación de Bartolomé. Es aquí cuando se presenta el elixir, y este lo hace de una manera bastante absurda, con el protagonista juzgando las facultades sobrenaturales del contenido de la pequeña botella como el simple delirio de un viejo. Incluso, de no ser por el ambiente siniestro que el autor ya ha introducido, el lector también está expuesto a prejuizar las propiedades del líquido, considerando especialmente cuán ambiguo es el título del cuento [Lozano Sampedro: 196]. Así, el tratarse de un elixir de larga vida nos remite al concepto de la inmortalidad o de la resurrección. Esto es tratado en diversas ocasiones y con distintas connotaciones en el ámbito de lo fantástico, donde un sujeto busca el mencionado fin a través de instrumentos como la piedra filosofal o la fuente de la juventud. La inmortalidad, cuando es vista de manera positiva, simboliza "el estado de conciencia transformado" [Chevalier y Gheerbrant: 440], algo que difícilmente se demuestra en la presente historia. La duda en el lector sobre la naturaleza sobrenatural del elixir se sustenta en el hecho de que el autor se preocupa más por seguir describiendo lo tenso de la atmósfera (incluyendo el cadáver de Bartolomé, el perturbador perro de aguas y el espeluznante momento en que el reloj marca la hora y provoca el sobresalto del protagonista) antes que caracterizar las propiedades del líquido en cuestión.

Lo verdaderamente maligno del licor solamente se manifiesta una vez que este ha sido aplicado. No tenemos ninguna referencia respecto de su origen: apenas tenemos una interrumpida explicación de Bartolomé, quien alcanza a mencionar que ha empleado veinte años en él justo antes de expirar. Podemos vincular su origen al hecho de que la caracterización de Bartolomé destaca que “había atravesado con frecuencia las talismánicas regiones de Oriente, había adquirido inmensas riquezas y una sabiduría más valiosa” [Balzac: 122]. La mención del origen oriental nos previene, como lectores, a sospechar del elixir dada la percepción que se tenía de Oriente en el siglo XIX como lugar en el que son posibles hechos que en Occidente son impensados. Se trata de un exotismo que, directamente, es asumido como maligno. Ese es un aspecto que alberga cierta relación con lo filosófico, como algo que no puede ser comprendido totalmente por misterioso.

Cuando llega el momento de la aplicación del elixir, lo tenebroso de la atmósfera se acentúa. Por un lado, ante la figura del cadáver de Bartolomé, cuya “decrepitud extrema” [Balzac: 128] le otorga etiquetas como la de “esqueleto” [128] o “momia” [128]. A la vez, lo vemos en la convicción de Don Juan quien, si bien mantiene cierto cinismo sobre el elixir, se muestra determinado a obrar con fuerzas desconocidas:

[...] aquel joven había sido sabiamente corrompido, desde muy pronto, por las costumbres de una corte disoluta; un pensamiento digno del duque de Urbino le otorgó el valor que agujoneaba su viva curiosidad; *pareció como si el diablo le hubiera susurrado estas palabras que resonaron en su corazón: «jimpregna un ojo!»* [El destacado es nuestro] [Balzac: 129].

Cuando el ojo revive, demostrando la efectividad del elixir, aquél no solo adquiere gran vitalidad, sino que además se destaca por un carácter grotesco, ya que el autor menciona que grita y muerde. Esta idea de devoración persistirá a lo largo del relato [Kelly: 53].

Otro aspecto digno de destacar es que no hay vacilación por parte de Don Juan pues, como comentamos previamente, no intenta en ningún momento dilucidar la procedencia del elixir y, por ende, el personaje tampoco se plantea la naturaleza de las fuerzas sobrenaturales con las

que está lidiando. La única vacilación, en todo caso, se presenta ante la oportunidad de cometer parricidio o no, al aplastar el ojo [Balzac: 130]. La misma es breve ya que, a fin de cuentas, representa la oportunidad no solo de encargarse personalmente de cumplir el deseo de ver muerto a su padre de una vez por todas, sino también de quedarse con el líquido mágico. Se deja muy en claro el error que ha cometido Bartolomé al confiar tan arriesgada tarea al hijo que tanto malcrió, pues, "buscando asilo en el corazón de su hijo encontró una tumba más honda que las que los hombres cavan habitualmente a sus muertos" [Balzac: 126].

Es interesante considerar lo comentado por Dorothy Kelly en "The Marriage of Don Juan: Balzac and the Inheritance of Culture" ante la idea de que, así como Don Juan es culpable de un parricidio (aunque no convencional) fomentado por la avaricia, Bartolomé también es culpable de querer romper con el orden natural al volver de la muerte. Ello implicaría que este tome el lugar del hijo como el más joven, el más fuerte. Es precisamente por esto que, según la autora, su plan está condenado a fallar (cosa que también sucederá cuando Don Juan trate de hacer lo mismo con su hijo Felipe):

If Bartholomé and Don Juan were to be reborn young, even younger than their sons, then normal rules of inheritance would be subverted. In this tale, therefore, Balzac illustrates the unhappy fate of those who try to manipulate in any way the marriage/inheritance system, whether they are sons or fathers [54].

De este modo, estaríamos frente a otra manifestación del elemento ruptural, extraño o escandaloso, para retomar la terminología de Caillois.

La posesión del elixir habilita a Don Juan a explotar sus vicios y maldades hasta su máximo potencial⁵ pues, a partir de ese entonces, es capaz de vivir con la seguridad de mirar a los demás desde un pedestal:

⁵ El acto de devorar vuelve a manifestar en esta ocasión pues, no solo el autor comenta que lo hace sin pudor, sino que también compara el empuje de Don Juan hacia el mundo con el de un animal que se apodera de un fruto para despojar las cáscaras y quedarse con la pulpa.

[...] don Juan se hizo avaro. ¿Acaso no tenía dos vidas humanas para proveer de dinero? Su mirada, profunda y escrutadora, penetró en el principio de la vida social y abrazó mejor al mundo, puesto que lo veía a través de una tumba. Analizó a los hombres y las cosas [...] Tomó el alma y la materia, las arrojó a un crisol, no encontró nada, y desde entonces se convirtió en DON JUAN [Balzac: 130-131].

El protagonista desarrolla un profundo desprecio hacia el mundo y, paradójicamente, un inevitable deseo de apoderarse de él, lo cual lo empuja hacia una tendencia ateísta, no necesariamente característica en los habitantes de la Italia (y luego España) renacentistas. Las observaciones que acompañan a esta evolución del personaje también esconden algo de crítica social pues:

se dio cuenta de que las gentes honestas, delicadas, justas, generosas, prudentes y valerosas, no obtenían ninguna consideración entre los hombres: ¡Qué broma tan absurda! -se dijo-. No procede de un dios. Y entonces, renunciando a un mundo mejor, jamás se descubrió al oír pronunciar un nombre, y consideró a los santos de piedra de las iglesias como obras de arte [El destacado es nuestro] [Balzac: 132].

El elixir vuelve a manifestarse muchos años después, una vez que Don Juan se encuentra en el lecho de muerte. Sin embargo, previo a esto, el protagonista ha dedicado grandes esfuerzos para diseñar el entramado que le permitirá la correcta ejecución de su plan pues lo último que quiere es repetir los errores de su padre, que lo han fortalecido. Su cambio de país de residencia, su decisión de ocultar su fortuna, su matrimonio con la virtuosa Elvira y la crianza de su piadoso hijo, Felipe, responden a ese objetivo, el cual tendrá, como cúspide, la *performance* dramática previa a su deceso.

En esta ocasión, encontramos que se dan ciertos contrastes respecto de la primera vez que se manifiesta lo fantástico del elixir. Por un lado, si bien Balzac ha descrito el envejecimiento de Don Juan, esta caracterización responde a un orden más convencional y no contiene los detalles tenebrosos que encontramos cuando Bartolomé se encontraba en la misma situación. Algo similar ocurre en la descripción del espacio pues, en esta ocasión, se ausentan la oscuridad, el frío y la incertidumbre que predominaban anteriormente. Esto podría responder al hecho de que ahora el lector ya es consciente de lo que

está por suceder. Por eso, encontramos que, cuando Don Juan se prepara para su gran momento, el hecho se desarrolla en una tarde hermosa cuando “parecía que la naturaleza le daba pruebas ciertas de su resurrección” [Balzac: 136]. La hipocresía persiste, pero se intercambian los roles: ahora el padre es el falso, el hijo es el que suplica de manera piadosa, lo que da un toque de patetismo al rol que desempeña Felipe y a la manera en que Don Juan desempeña su papel de pecador arrepentido⁶.

Felipe experimenta el horror en un momento de incertidumbre total, al ser sorprendido por estremecimientos y, finalmente, por el vigoroso brazo revivido que lo ahorca. Es tal el espanto que deja caer el frasco: el elixir se evapora y abandona el mundo mortal bajo el mismo halo de misterio con el que apareció, pero nos deja más resultados que los logrados con Bartolomé, pues ahora ha logrado revivir tanto el brazo como la cabeza de Don Juan, los cuales le adjudican cierto carácter monstruoso:

Después, cosa sobrenatural, los asistentes contemplaron la cabeza de don Juan tan joven y tan bella como la de Antínoo; una cabeza con cabellos negros, ojos brillantes, boca bermeja y que se agitaba de forma escalofriante, sin poder mover el esqueleto al que pertenecía [Balzac: 138].

A partir de este momento, Balzac realza lo irónico de la situación ante la reacción de los testigos de Don Juan, quienes dicen estar frente a un milagro. Como se mencionó anteriormente, destaca también que la codicia persiste, solo que, en vez de manifestarse en intenciones de parricidio, lo hace a través de la figura del abad y sus intenciones de aumentar sus ingresos al canonizar al resucitado villano.

6 Añade Dorothy Kelly: “why must Don Juan have a son for this purpose? This need for a son on the part of both Don Juan and his father makes the marriage/inheritance system stand out in bold relief as the crux of the tale. Furthermore, according to the Petit Robert, the word “hérédité” (used in the above address to the reader that gives the allegorical frame to the story), implies by 1830 both physical heredity and financial inheritance. Thus it is the son who is needed if the father is to “live on” in the continuation of both patrimony and blood, a continuity symbolized by the eternal life offered by the elixir. Consequently, Don Juan gives up “illegitimate sexuality” in order to marry, have a son, and give himself an opportunity to play (and cheat) in the inheritance game” [51].

Dichas ambiciones replican lo hiperbólico en el desenlace del cuento, cuando se presenta la pomposa reunión de españoles en el convento de Sanlúcar, donde Balzac detalla “una escena tan pavorosa de decoración a la que nuestras modernas óperas sólo podrían aproximarse débilmente” [Balzac: 139]. El exuberante ambiente es descrito mediante paralelismos entre algo “mágico” [139] y un “océano de fuego” [139], ante lo cual el cinismo de Don Juan se realza, a través de gestos maléficos que son confundidos con bendiciones. Escribe Balzac:

En el instante en que aquella música de amor y de reconocimiento se concentró en el altar, don Juan, demasiado educado como para no dar las gracias, demasiado espiritual, por no decir burlón, respondió con una espantosa carcajada y se acomodó en su relicario. Pero el diablo le hizo pensar en el riesgo que corría de ser tomado por un hombre ordinario, un santo, un Bonifacio, un Pantaleón. Turbó aquella melodía de amor con un aullido al que se unieron las mil voces del infierno. La tierra bendecía, el cielo maldecía. La iglesia tembló en sus antiguos cimientos [140-141].

El fragmento citado anteriormente introduce el final anárquico: la cabeza de Don Juan se separa del cuerpo y, en una situación inspirada en la aparición del Conde Ugolino della Ghererardesca y el arzobispo Ruggiero Rubaldino en la *Divina Comedia*, muerde el cráneo del ambicioso abad hasta que este muere y la ceremonia se descontrola [Kelly: 53]⁷. La narración se interrumpe en ese clímax caótico y desconcertante, donde la necesidad de devorar termina por consolidarse en un acto de canibalismo salvaje. Así, lo contemplado anteriormente por unos pocos se manifiesta ante la multitud y termina por devastar el mundo real.

⁷ Así como Balzac toma esta imagen de Dante, este último la toma de Estacio en la Tebaida (libro VIII). Resulta interesante considerar esta obra clásica ya que, en el relato mitológico de los siete contra Tebas, encontramos que también se manifiesta un elixir de larga vida luego de que el personaje de Tideo es herido mortalmente por Melanipo en batalla y antes de morir, muerde el cráneo de Melanipo y bebe su sangre. Según Apolodoro [3.6.8], el ataque a Tideo es observado por Atenea quien, al favorecerlo, le pide a Zeus el elixir para fortalecerlo. Sin embargo, antes de que la diosa logre su cometido, Melanipo es decapitado por Anfiarao, quien incita a Tideo a roer el cráneo del muerto. La hybris con la que accede disgusta a Atenea, quien decide tirarlo en el suelo para negarle la inmortalidad. Se anticipa así un relato sobre la arrogancia humana.

Recordando lo mencionado por Rudwin, las últimas acciones de Don Juan y el hecho de que estas tengan lugar en una iglesia transmiten la sensación de que fuerzas malignas y, por ende, diabólicas, mueven los hilos de la acción. A esta idea podemos agregar lo comentado por Jorge Ledo:

De este modo, sólo hay un personaje que no aparece en el relato que saldría ganando con el resultado, y se trata evidentemente del diablo. Pareciera que todo había sido una orquestación diabólica para que lo demoníaco fuera adorado en vez de la imagen de Dios – meta fundamental en los textos bíblicos en los que aparece el demonio–. Parece, por tanto, que todo ha sido una gran broma del diablo, además de criticar a uno de los personajes que más había sido tenido en cuenta por los románticos. De hecho la broma parece ir a más. Don Juan aparece como un personaje plenamente romántico a la búsqueda de la eternidad, del infinito; el diablo es igualmente –de nuevo desde la estética romántica– el ángel revolucionario que es expulsado del cielo por intentar ser como Dios. La lucha se establece entre ambos y gana el diablo. La idea no es revolucionaria, lo es la mera escaramuza en un mismo bando, la lucha por un pedazo de carne, de eternidad [2007: 158-159].

Los acontecimientos finales caen en lo absurdo pues, la crudeza de la situación es tal que, como se comentó anteriormente, al tratarse de un desenlace abierto tan desconcertante, el lector no sabe si reírse u horrorizarse. Es, más bien, una combinación de las dos posibilidades, reflejo de la superioridad de las fuerzas que los humanos están manipulando en ese momento. Se combina el éxtasis de aquellos que quieren ver el milagro religioso con su posterior pánico al encontrar a un monstruo en el altar, por lo que la dicotomía del bien y el mal que se ha ido gestando a lo largo del relato alcanza su punto culminante. Esto se nota especialmente en la figura del abad quien pasa de ser el fascinado motivador de la canonización a la víctima del blasfemo Don Juan. También se ve reflejado, por supuesto, en la figura del protagonista, cuyo cinismo, desprecio y soberbia han terminado por eliminar cualquier vestigio de humanidad que restase en él, al consolidarse su rebelión con lo establecido y corromperse totalmente. Ante tal situación, el final de este cuento balzaciano nos remite a Louis Vax, quien propone:

[en la narración fantástica], monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran. El “más allá” de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá. Entonces traducimos ese escándalo ‘moral’ en términos que expresan el escándalo ‘físico’. La razón que distinguía las cosas y subdividía el espacio, cede su lugar a la mentalidad mágica. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia [11].

A partir de todo lo expuesto, es posible afirmar que el texto analizado resulta ser representativo de un tipo de fantástico particular balzaciano. El fenómeno sobrenatural se manifiesta de manera inesperada, rompiendo con el orden establecido; no nos ofrece explicaciones sobre su procedencia, sino que surge misteriosamente, con la irrupción de un mal casi diabólico, relacionado con el elixir, el cual provoca la condenación de quien lo posee. No obstante, es un cuento que se distingue de los relatos fantásticos tradicionales ya que, si bien altera una realidad, no aqueja a un ciudadano promedio, sino que, al contrario, aprovecha la existencia de un mito literario como el de Don Juan, que corrompe completamente hasta lo grotesco. De acuerdo con Caillois, se trata de una narración fantástica donde:

el miedo es un placer, un juego delicioso, una suerte de apuesta con lo invisible, donde lo invisible, en quien no se cree, nos parece que vendrá a reclamar su parte. Subsiste, sin embargo un margen de incertidumbre, que el talento del escritor se consagra a dosificar. El autor lo logra casi siempre a fuerza de lógica, de precisión, de detalles verosímiles. Es exacto, escrupuloso, realista. Esta es la razón de que entre los maestros innegables del género figuren tantos novelistas y cuentistas apegados a describir llanamente la realidad más banal: Balzac y Dickens, Gogol y Maupassant. Es que conviene primero acumular las pruebas circunstanciales de la veracidad del relato inverosímil. Telón de fondo necesario a la irrupción del acontecimiento desconcertante [...] [28].

Balzac se destaca al incluir las descripciones realistas y la caracterización psicológica, pues ambos elementos facilitan la construcción del ambiente horroroso y desconcertante, espacio donde lo sobrenatural puede hacer una triunfal entrada.

Con estos elementos, el autor crea una forma de fantástico original, aunque impura (siguiendo la clasificación de Todorov), ya que sirve a un fin concreto: transmitir una determinada crítica social que, en este caso, se dirige a la codicia de los hijos en lo que se refiere al deseo desmedido de poseer la herencia paterna. También ofrece consideraciones críticas sobre la desaprensión y el egoísmo de quienes se encuentran en un escalafón social superior⁸, específicamente la burguesía y el sector religioso, al punto tal que llega a ridiculizar este último. Es por ello que un texto como el analizado pertenece adecuadamente a los *Études Philosophiques*, pues su objetivo estriba en impresionar al lector, al ofrecer un vistazo de cuán lejos el individuo está dispuesto a ir con tal de concretar sus más oscuros objetivos, llegando incluso al extremo de destruir su propia humanidad. Es decir que lo fantástico resulta aquí funcional a la transmisión de una lección moral. Lo tenebroso y lo monstruoso reflejan la maldad inherente del hombre y la aplicación del elixir funciona como disparador.

Sin embargo, cabe destacar que el poder del mismo no es sino simbólico. Coincidimos con Dorothy Kelly en que no es realmente capaz de garantizar la inmortalidad del ser humano, lo cual se demuestra en que ni Don Juan ni Bartolomé logran su cometido. Es, más bien "a symbolic representation of the immortality of social law passed on from generation to generation through marriage and cultural inheritance, and [how] any attempt at subverting this inheritance meets with failure" [55-56].

El mensaje social de la historia refleja que la elección de Don Juan no es casual. Si bien está lejos de ser el hombre común de la época de los lectores de Balzac (dado su carácter de mito literario) y contrasta con los protagonistas de cuentos como los de Maupassant (cuyas vidas dan

⁸ "Así somos frecuentemente engañados en nuestras adoraciones. El hombre superior se burla de los que lo elogian y elogia en ocasiones a aquellos de los que se burla en el fondo de su corazón" [Balzac: 141].

un giro completo y contemplan la locura), su protagonismo resulta ideal para el propósito filosófico del autor, si se considera la gran popularidad del personaje. Al retratar los excesos y la perversidad de tan excelso protagonista con tanta crudeza, Balzac encuentra la manera de facilitar la comprensión de aquello que lo alarma en la forma de aquel personaje que ha entretenido al lector promedio a lo largo del tiempo.

Así, el fantástico balzaciano se configura como una herramienta, una “excusa o en una posibilidad de análisis que se legitima en otras claves del cuento [...] El francés funciona por amplificación de referencias y un cuestionamiento de la propia legitimidad del género [...]” [Ledo, 2006: 112]. Como escritor, como estudioso, como lector, reconoce los mecanismos para despertar los temores e incomodidades de sus receptores, y se las ingenia para apelar a los pensamientos oscuros, subyacentes de nuestro interior, esos que se asoman cuando se apaga la luz. Será que, como propone Balzac, solo hace falta un empujón y dejarse llevar por la tentación. La trampa está en la incógnita latente que nos plantea: ¿qué hacemos después del descontrol?

4. Referencias bibliográficas

Fuente:

BALZAC, HONORÉ DE. 1995. “El Elixir de Larga Vida”. Pérez Gil, Violeta, trad. En: *Cuentos fantásticos del XIX* (Italo Calvino, introd. y comp.). Madrid: Ediciones Siruela, 117-142.

Bibliografía general:

ADDISON, JOSEPH; STEELE, RICHARD. 1853. *The Spectator*, vol. VI, n° 426. Nueva York: D. Appleton & Company.

APOLODORO. *The Library, Book 3*. Trad. J.G. Frazer. En línea: <<https://www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html#6>>.

ESTACIO. *Thebaid, Book 8*. Trad. J.H. Mozley. En línea: <<https://www.theoi.com/Text/StatiusThebaid8.html>>.

Bibliografía específica:

BESUCHET, OLIVIER. 2014. “‘Rien de nouveau sous le soleil’? L’indice intertextuel dans L’Élixir de longue vie de Balzac”. *A contrario: Revue interdisciplinaire de sciences sociales*, 1, 20: 113-127.

- GREUTE-MERA, BRIGITTE. 2001. "Balzac et le mythe. À propos du 'Supplément mythologique' de la 'Biographie Michaud'". *L'Année balzacienne*, 1, 2, Paris: 169-183.
- CAILLOIS, ROGER. 1970. *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Trad: Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVINO, ITALO. 1995. "Honoré de Balzac: 'El Elixir de Larga Vida'". Trad. Julio Martínez Mesanza. *Cuentos fantásticos del XIX*. Calvino, Italo, introd. y comp. Madrid: Siruela, 115-116.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN. 1986. *Diccionario de los Símbolos* Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- KELLY, DOROTHY. 2008. "Balzac and the inheritance of culture". *Dix-Neuf: Journal of the Society of Dix-Neuxiémistes*, 11, 1: 49-58. En línea: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/147873108790872576>
- LEDO, JORGE. 2006. "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (I)". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 97-113.
- . 2007. "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (II) y (III)". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 135-166.
- LOZANO SAMPEDRO, MARÍA TERESA. 2008. "La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac". *Cédille: revista de estudios franceses*, 4. Córdoba: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba. 179-202.
- PANKOW, EDGAR. 2004. "Literatur – Geschichte: Honoré de Balzac und E.T.A. Hoffmann und die Genese von Traditionen im 'Élixir de longue vie'". *Arcadia: International Journal for Literary Studies*, 39, 1. Ettenheim: 27-54.
- RUDWIN, MAXIMILIAN. 1925. "Balzac and the Fantastic". *The Sewanee Review*, 33, 1. Baltimore, ene: 2-24.
- TODOROV, TZVETAN. 1981. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México DF: Premia.
- VAX, LOUIS. 1965. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA.
- VVAA. 2001. *Teorías sobre lo fantástico*. Introd y comp. David Roas. Madrid, Arco libros.